



<https://periodicos.ufop.br/virtualia-journal>

Editor responsável: Prof. Dr. Rodrigo Cid

Weitz e o Argumento do Conceito Aberto: Uma resposta à acusação de falácia de Carroll

Sagid Salles

<https://orcid.org/0000-0001-9552-6424>

<http://lattes.cnpq.br/0917027359542648>

ssferreira1@uesc.br

Nayla Rodrihero

<https://orcid.org/0009-0001-4752-4173>

<http://lattes.cnpq.br/0108050801503003>

nayla.ifba@gmail.com

Resumo: O primeiro objetivo do presente artigo é reconstruir o argumento do conceito aberto, de Morris Weitz, em defesa da tese de que é impossível definir o conceito de arte. A interpretação apresentada tem duas consequências importantes: (a) Weitz não está realmente comprometido com a afirmação controversa, por vezes atribuída a ele, de que apenas conceitos abertos são compatíveis com manifestações de criatividade; (b) o argumento do conceito aberto não pressupõe o modelo das semelhanças de família, de modo que as objeções ao último, mesmo que corretas, não refutam o primeiro. O segundo objetivo é responder à objeção de Carroll de que o argumento do conceito aberto seria uma instância de falácia do equívoco. Argumentamos que a crítica de Carroll se apoia em uma reconstrução possível, porém implausível, da proposta de Weitz. Por um lado, Carroll introduz pelo menos duas premissas desnecessárias no argumento de Weitz. A retirada das premissas não apenas evitaria a falácia, mas também resultaria numa leitura mais fiel ao texto de Weitz. Por outro lado, a reconstrução proposta do argumento do conceito aberto é mais caridosa do que a de Carroll, e também mais fiel à estratégia argumentativa de Weitz. Concluimos que não há boas razões para aceitarmos que o argumento do conceito aberto seja um caso de falácia do equívoco.

Palavras-chave: Weitz; Carroll; Definição de Arte; Argumento do Conceito Aberto; Falácia do Equívoco.

Abstract: The first aim of this article is to reconstruct Morris Weitz’s open concept argument in defense of the thesis that the concept of art cannot be defined. The interpretation proposed here has two important consequences: (a) Weitz is not actually committed to the controversial claim, sometimes attributed to him, that only open concepts are compatible with manifestations of creativity; and (b) the open concept argument does not presuppose the family resemblance model, so that objections to the latter, even if correct, do not refute the former. The second aim of the article is to respond to the objection raised by Noël Carroll that the open concept argument constitutes an instance of the fallacy of equivocation. We argue that Carroll’s criticism relies on a possible but implausible reconstruction of Morris Weitz’s proposal. On the one hand, Carroll introduces at least two unnecessary premises into Weitz’s argument. Removing these premises would not only avoid the alleged fallacy but would also yield a reading that is more faithful to Weitz’s text. On the other hand, the reconstruction of the open concept argument proposed here is more charitable than Carroll’s, and also more faithful to Weitz’s argumentative strategy. We conclude that there are no good reasons to accept that the open concept argument is a case of the fallacy of equivocation.

Keywords: Weitz; Carroll; Definition of Art; Open Concept Argument; Fallacy of Equivocation.

CRedit-IA (+): Declaro que o uso de ferramentas de Inteligência Artificial foi estritamente instrumental e que assumo a responsabilidade humana integral pelo conteúdo do artigo. Simetricamente, autorizo o uso instrumental de ferramentas de Inteligência Artificial pelos pareceristas.
Ferramenta de IA utilizada: ChatGPT
Versão / modelo: GPT-5.3
Finalidade do uso: Apoio à revisão textual e formatação do artigo.
Tipo de uso: Instrumental (sem geração autônoma de conteúdo central)
Limites do uso: Toda a responsabilidade pelo conteúdo é dos autores.

[Veja o modelo completo de Declaração CRedit-IA, criado pelo Virtualia Journal.](#)

.....

Salles, S. & , Rodrighero, N. *Weitz e o Argumento do Conceito Aberto: Uma resposta à acusação de falácia de Carroll.*

Introdução

Morris Weitz (1956) possui uma das mais influentes tentativas de defender que o conceito de arte é indefinível. Sua proposta fomentou a discussão posterior, e há até quem acredite que ajudou a gerar uma suposta interrupção nas tentativas de definir arte, até meados dos anos 60, quando Arthur Danto reinauguraria o debate (Ramme, 2011, p. 93). Weitz apresentou diferentes argumentos a favor de sua tese pessimista, dos quais o mais notável é o argumento do conceito aberto. Entretanto, Noël Carroll (1999) sustentou que esse argumento consiste em um caso de falácia do equívoco. Esse tipo de falácia ocorre quando uma mesma expressão é utilizada em diferentes sentidos ao longo de um argumento, gerando uma falsa aparência de validade. Por exemplo:

- (1) Quando estão sozinhos, meus filhos fazem arte.
- (2) Todos aqueles que fazem arte são artistas.
- (3) Logo, meus filhos são artistas.

No argumento acima, a expressão “fazer arte” é primeiramente empregada no sentido de *fazer bagunça*, e depois no sentido de *produzir obras de arte*. Tão logo percebemos que a expressão relevante é empregada em um sentido diferente em cada premissa, torna-se evidente que a conclusão não se segue das premissas: o argumento é inválido. De acordo com Carroll, algo similar ocorre com o argumento do conceito aberto.

Se o argumento central de Weitz a favor de sua conclusão pessimista realmente for uma falácia, pode soar surpreendente que sua proposta tenha se tornado tão

.....

.....

influyente. Guilherme Mautone, que aceita a objeção de Carroll, acha estranho até mesmo que Weitz não tenha percebido o próprio erro: “É algo muito surpreendente notar que Weitz ele mesmo pareceu desconhecer o *non sequitur* em seus próprios argumentos” (2020, p. 5). A surpresa aqui não se deve qualquer tipo de impossibilidade, dado que por vezes ocorre de um argumento fraco passar despercebido ao seu autor, e se tornar influente no debate especializado. A surpresa decorre de nossa expectativa de que esse tipo de situação seja incomum – suficientemente incomum para levantar a seguinte pergunta: Será o argumento de Weitz realmente uma instância de falácia do equívoco? Ao longo desse artigo, reconstruímos os passos de Weitz, e tentamos mostrar que o argumento do conceito aberto não é realmente falacioso.

O artigo é dividido em três seções. Na primeira, apresentamos a tese negativa de Weitz – que consiste na afirmação de que é impossível definir o conceito de arte – e nossa interpretação do argumento do conceito aberto. Veremos que a premissa mais controversa do argumento é justamente a que afirma que arte é um conceito aberto. Acreditamos que Weitz infere essa premissa como uma forma de explicar os efeitos da explosão de criatividade ocorrida ao longo da história da arte. Na segunda, apresentamos a parte positiva da proposta de Weitz, que consiste no uso da noção wittgensteiniana de semelhanças de família para modelar a abertura conceitual. Com isso, Weitz consegue se aprofundar na lógica do conceito de arte e explicar como falantes ordinários são capazes de identificar se algo é uma obra de arte. Uma consequência de nossa interpretação é que a parte negativa de sua proposta não pressupõe a parte positiva, de modo que o sucesso da primeira não depende do sucesso da segunda. Na terceira seção, apresentamos a interpretação de Carroll do argumento do conceito aberto, assim como sua objeção de que se trata de uma

.....

instância de falácia do equívoco. Argumentamos que a objeção de Carroll se baseia em uma interpretação incorreta de Weitz. Por um lado, argumentamos que as premissas que, na formulação de Carroll, dão origem à falácia não deveriam estar lá: retirá-las manteria a validade do argumento e seria mais fiel à proposta de Weitz. Por outro, defendemos que a interpretação apresentada na seção 1 é mais caridosa e mais fiel a Weitz, de modo que deve ser preferida à de Carroll. Se tivermos razão, então a objeção de Carroll depende de uma reconstrução específica do argumento do conceito aberto. Uma vez que essa reconstrução não é plausível, não há boas razões para pensarmos que o argumento de Weitz seja uma falácia.

1. A Tese Negativa de Weitz e o Argumento do Conceito Aberto

Como Pedro Merluzzi (2010) corretamente nota, é obviamente possível definir arte. Alguém pode apontar para a escultura *O Grupo de Laocoonte* e dizer “Isso é arte”; ou pode simplesmente afirmar que “algo é uma obra de arte se, e somente se, é uma obra de arte”. No primeiro caso, temos uma definição implícita ostensiva, enquanto no segundo temos uma definição explícita analítica de arte. Evidentemente, ambas as definições estão corretas. Todavia, nenhuma delas é filosoficamente interessante. Em filosofia, procuramos por uma definição informativa, que proponha um conjunto de condições individualmente necessárias e conjuntamente suficientes para que algo seja uma obra de arte; uma definição que nos aponte um conjunto não trivial de propriedades que todas e somente todas as obras de arte possuem. Encontrar uma definição real era o objetivo central de boa parte das teorias da arte disponíveis em meados dos anos 1950: as chamadas *teorias tradicionais ou definicionais da arte*. Exemplos clássicos são o formalismo de Roger Fry (1909) e Clive Bell (1914), e o

.....

expressivismo de R. G. Collingwood (1938). Nessa época, no entanto, o mundo da arte parecia oferecer uma clara resistência a qualquer tentativa de definição do tipo. Basta lembrar que a *Fonte* – o famoso urinol enviado por Marcel Duchamp para a Exposição dos Artistas Independentes em 1917 – já havia sido criada e destruída há mais de 30 anos.¹ O mundo da arte parecia se apressar em fornecer contraexemplos às teorias tradicionais, revelando que as definições propostas eram, no mínimo, demasiadamente restritas. Foi nesse contexto, bastante propício ao surgimento de perspectivas pessimistas acerca da possibilidade de uma definição de arte, que Morris Weitz publicou seu influente “The Role of Theory in Aesthetics”, em 1956.²

Weitz defendeu que é impossível definir arte. Isso não ocorre devido a algum tipo de limitação cognitiva de nossa parte, mas devido a características do próprio conceito. “A arte, como a lógica do conceito evidencia, não tem um conjunto de propriedades necessárias e suficientes” (1956, p. 63). A lógica do conceito é o modo como ele é empregado na linguagem natural. Se prestarmos a atenção nos seus modos de uso, perceberemos que não se trata de um conceito fechado, com condições precisas de aplicação. Ao contrário, o conceito de arte é aberto. Uma vez que qualquer definição implica em seu fechamento, qualquer definição incorre no erro de tratar um conceito aberto como se fosse fechado. Resultado: toda definição de arte está errada. De modo mais preciso, o argumento do conceito aberto pode ser formulado como segue:

(1) O conceito de arte é aberto.

(2) Toda definição real de arte implica que arte é um conceito fechado.

¹Os exemplares atualmente encontrados em exibição ao redor do mundo são réplicas.

²Optamos por deixar todas as citações em português. As citações de Weitz são da versão traduzida por Vítor Silva e indicada nas referências. Nos casos de textos dos quais não tínhamos uma boa tradução em mãos, fizemos nós mesmos a tradução, e introduzimos o trecho original em nota de rodapé.

.....

(3) Se o conceito de arte é aberto e toda definição real implica que o conceito é fechado, então toda definição real de arte está errada.

(4) Logo, toda definição real de arte está errada.

Se assumirmos que o quantificador universal abrange não apenas as definições existentes, mas qualquer definição possível de arte, (4) será o bastante para concluirmos que é impossível definir arte.

Só poderemos avaliar o argumento adequadamente se compreendermos a distinção entre conceitos abertos e fechados. Um conceito fechado possui condições precisas de aplicação, um conjunto exaustivo de condições individualmente necessárias e conjuntamente suficientes para a sua aplicação. De acordo com Weitz, esse tipo de conceito “só pode acontecer na lógica e na matemática, onde os conceitos são construídos e completamente definidos” (1956, p. 69). Um conceito aberto, por sua vez, pode admitir casos paradigmáticos “acerca dos quais não pode haver dúvidas” de que o conceito se aplica, mas não estabelece uma distinção exaustiva em termos de condições necessárias e suficientes para a sua aplicação (1956, p. 69). Embora haja condições não exaustivas de aplicação, essas condições são “emendáveis ou corrigíveis”, ou seja, estão abertas a modificações provocadas por alguma razão (1956, p. 69). Uma consequência da abertura de um conceito é que sua extensão pode (embora não precise) mudar significativamente ao longo do tempo. Isso significa que o conceito pode passar a se aplicar a objetos aos quais ele não se aplicava anteriormente, de tal modo que o conjunto dos objetos atuais ou possíveis aos quais o conceito se aplica (a extensão do conceito) mude substancialmente ao longo do

.....

.....

tempo. Conforme veremos logo a frente, Weitz acreditava que a extensão do conceito de arte de fato passou por esse tipo de transformação.³

O argumento do conceito aberto é válido e, dado a definição de abertura conceitual, as premissas (2) e (3) são claramente verdadeiras. Sendo assim, nossa discussão deve girar em torno da premissa (1): o conceito de arte é aberto. Na perspectiva de Weitz, a abertura do conceito de arte não chega a ser algo peculiar, dado que os conceitos fechados é que são relativamente raros. Uma estratégia seria tentar inferir a abertura do conceito de arte a partir da abertura de uma classe mais geral de conceitos, que inclui o primeiro. Por exemplo, pode-se defender que conceitos empíricos que não são categorias naturais são abertos e, a partir disso, concluir que arte seja um conceito aberto. Merluzzi (2010) apresenta uma discussão detalhada e interessante desse tipo de estratégia, defendendo que não é plausível. A estratégia do próprio Weitz, no entanto, foi outra. Ele acreditou ter encontrado algo especial no caso da arte, que nos permitiria perceber mais facilmente a abertura do conceito. Trata-se dos resultados da expressão da criatividade artística ao longo da história recente da arte. Em seu seminal *A História da Arte*, Gombrich disse que o “artista moderno quer criar coisas”, “quer sentir que realizou algo que antes não existia” (1950/1995, p. 584). Esse ímpeto criativo fomentado pelos modernos deu origem a uma sucessão de movimentos – cubismo, dadaísmo, surrealismo, expressionismo abstrato etc. – e desaguou em controversas manifestações artísticas contemporâneas, como os *ready-mades* e a arte pop. Ao longo desse processo, apareceu uma miríade de novas obras, muito diferentes umas das outras, que desafiavam as teorias tradicionais da arte.

³O fenômeno linguístico da abertura conceitual pode ser modelado de muitos modos diferentes, e o próprio Weitz optou por modelá-lo em termos da noção wittgensteiniana de semelhanças de família, que será discutida na próxima seção.

.....

Em si, a <<arte>> é um conceito aberto. Surgem constantemente, e continuarão sem dúvida a surgir, novas condições (ou casos); emergirão novas formas de arte e novos movimentos, que irão exigir decisões da parte dos interessados, habitualmente os críticos profissionais, quanto à questão de saber se o conceito deve ou não ser alargado. (Weitz, 1956, p. 71).

De alguma forma, as sucessivas transformações ocorridas no mundo da arte nos permitiriam inferir com segurança que arte é um conceito aberto.

É importante não confundir as coisas. A peculiaridade do conceito de arte não é que ele é aberto. Afinal, Weitz diria que, com exceção dos conceitos lógicos e matemáticos, os outros são abertos. O que há de especial com relação ao conceito de arte é que sua abertura é evidenciada pelos resultados da explosão de criatividade ocorrida no mundo da arte a partir do século XIX. Por outras palavras, o conceito de arte é tão aberto quanto os conceitos de gato ou cavalo, mas a abertura do primeiro se torna mais evidente devido à sucessão de transformações ocorridas no mundo da arte. Débora P. Ferreira fornece uma explicação impecável do ponto, que merece ser integralmente citada.

Ou seja, ser um conceito aberto não é privilégio da arte, mas de conceitos empiricamente descritivos em geral. Os conceitos lógicos e matemáticos são construídos e definidos para serem conceitos fechados. Mas qualquer conceito empírico, mesmo na ciência, está sujeito a alterações diante de novos fatos. Isso apenas não é tão perceptível na nossa experiência comum, pois os fenômenos com os quais a ciência lida não costumam mudar tão rápido quanto as tendências e os estilos na arte. Se comessem a nascer gatos com chifres e cavalos de cinco patas, os conceitos de gato e cavalo teriam que ser reformulados para abranger essas novas propriedades, ou outras espécies animais

.....

.....

teriam de ser inventadas. Se as mutações genéticas em animais tivessem a velocidade histórica das mutações estilísticas em arte, a ciência se transformaria rapidamente em uma barafunda de espécies, filos, ordens, classes e gêneros, ou teria que adotar margens mais difusas para seus conceitos. E provavelmente levaríamos mais a sério a taxonomia do fictício Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos mencionada por Borges, que divide os animais em: a) pertencentes ao Imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas. (Ferreira, 2015, p. 78-79).

A despeito de Weitz aceitar que conceitos empíricos são abertos, sua conclusão acerca da arte não se baseia nessa tese mais geral, e sim na observação das rápidas transformações ocorridas no mundo da arte. De fato, pouca gente recusaria que o mundo da arte passou por transformações significativas ao longo dos últimos séculos. Mas podemos realmente concluir, a partir disso, que o conceito de arte é aberto? Talvez sim.

Para começo de conversa, repare que as seguidas revoluções artísticas geraram disparidades entre o modo como nós empregamos o conceito de arte e o modo como o conceito seria empregado no século XVIII. Para ilustrar o ponto, adaptemos um exemplo de Kennick (1958, p. 321). Imagine um enorme armazém contendo tudo o que atualmente é considerado arte. O armazém abriga as esculturas clássicas de Fídias e Policleto, as pinturas renascentistas de Leonardo e Rafael, as telas barrocas de Caravaggio e Velázquez, as paisagens impressionistas de Morisot e Monet, as composições abstratas de Kandinsky, os *quadrados* de Mondrian, a pintura cubista de Picasso, e também a *Fonte*, de Duchamp, o *Brillo Box*, de Warhol, as performances

.....

efêmeras dos anos 1960 e as instalações conceituais contemporâneas. Suponha, em seguida, que instruímos alguém do século XVIII a entrar no armazém, e a etiquetar todas e somente todas as obras de arte. Importante: a pessoa a quem a tarefa é atribuída viveu bem antes da primeira exposição impressionista (1874) e dos sucessivos movimentos rebeldes que formaram o modernismo. Essa pessoa etiquetaria as esculturas clássicas, as pinturas renascentistas e as telas barrocas mencionadas acima. Mas é possível que hesitasse em etiquetar as pinturas impressionistas, e muito provável que não etiquetasse as composições abstratas, cubistas, e também a *Fonte*, o Brillo Box e tantas outras manifestações artísticas contemporâneas. Assim como qualquer um de seus contemporâneos, ela se recusaria a classificar como arte a muitos objetos que hoje são consensualmente considerados obras de arte.⁴ Essa diferença entre o modo como nós usaríamos o conceito e o modo como nossos antepassados o usariam requer uma explicação.

Uma hipótese seria que nossos antepassados do século XVIII eram usuários incompetentes do conceito, fundamentalmente incapazes de identificar e reconhecer obras de arte. Outra hipótese é que, embora fossem competentes, eles estavam a usar um conceito diferente – o nosso conceito de arte é numericamente distinto do conceito possuído por eles. A discrepância entre o nosso uso e o deles pode parecer grande a ponto de justificar alguma ruptura conceitual: não podemos aceitar que eles usavam o nosso conceito de arte, pelo menos não corretamente. Mas é preciso ser cauteloso quanto a esse ponto, pois as transformações ocorridas no mundo da arte possuem quatro características importantes. A primeira é a *conservatividade*: os paradigmas mantêm seu estatuto ao longo das transformações. A escultura *O Grupo*

⁴Obras como a *Fonte* e o *Brillo Box* ainda são controversas, na medida em que muitos rejeitarão que sejam genuinamente arte. Caso o leitor pense dessa maneira, pode reformular o exemplo sem incluir essas obras.

.....

de Laocoonte não é menos paradigma hoje do que era no século XVIII. A segunda é a *cumulatividade*: o aparecimento de novas obras não significa a perda de estatuto das antigas. O aparecimento de pinturas pós-impressionistas não fez com que Morisot e Monet se tornassem menos arte. A terceira é a *institucionalização*: o reconhecimento de novas obras frequentemente envolve sua incorporação em instituições já reconhecidas pela velha arte, incluindo museus, galerias, críticos e até filósofos da arte. Por fim, a *continuidade linguística*: a despeito de todas as transformações ocorridas ao longo da história recente da arte – e de etiquetas como “arte antiga”, “arte renascentista”, “arte moderna”, “arte contemporânea” etc. – não hesitamos em falar simplesmente de arte, como algo que inclui tudo isso. Esses pontos sugerem mais uma continuidade do que uma ruptura. Weitz tem em mãos uma explicação alternativa, que acomoda tanto a disparidade como a continuidade observadas ao longo da história recente da arte. A ideia é que nossos antepassados possuíam o mesmo conceito de arte que nós, mas esse conceito se modificou ao longo do tempo. Na medida em que as transformações ocorriam, sua extensão foi progressivamente alargada, passando a incluir objetos que anteriormente não seriam classificados como arte. Além disso, podemos dizer que o alargamento da extensão do conceito ocorreu de modo conservativo, cumulativo e institucional. Em resumo, a perspectiva acomoda a diferença sem abrir mão da continuidade.

Até agora, temos que a extensão do conceito de arte se modificou ao longo do tempo. Ora, uma transformação tão significativa – e com caráter conservativo, cumulativo e institucional – não poderia ocorrer se arte fosse um conceito fechado, com condições precisas de aplicação. Somente um conceito aberto pode se transformar dessa maneira. Consequentemente, o conceito de arte é aberto.

.....

A abertura do conceito de arte possibilita a ocorrência de transformações importantes ou até radicais, mas não implica que elas de fato ocorrerão. A mola propulsora dessas transformações foi a criatividade dos artistas modernos. Por um lado, a abertura do conceito forneceu as condições apropriadas ao uso fértil da criatividade. Por outro, foi o efetivo emprego dessa criatividade que forçou as fronteiras da arte, gerando o alargamento do conceito. Sem a convergência dos dois fatores, o mundo da arte não poderia ter se transformado de modo tão significativo. Por essa razão, pensa Weitz, precisamos postular a abertura do conceito de arte para explicar as transformações resultantes da criatividade dos artistas. Em suas palavras: “o próprio carácter expansivo e aventureiro da arte, as suas mutações e criações inovadoras, sempre presentes, tornam logicamente impossível assegurar qualquer conjunto de propriedades definidoras” (Weitz, 1956, p. 71).

Conforme o próprio Weitz reconhece, poderíamos fechar o conceito por meio de uma estipulação da seguinte forma: Para todo x , x é arte se e somente se satisfaz a condição C. Ao fazê-lo, contudo, estaríamos violando as condições que tornaram possível o nível de criatividade exibida ao longo dos últimos dois séculos de produção artística: “Podemos, decerto, preferir fechar o conceito. Mas fazê-lo com a <<arte>>, a <<tragédia>> ou o <<retrato>>, etc. é ridículo, porque exclui as próprias condições de criatividade nas artes” (Weitz, 1956, p. 71). Ao fechar o conceito de arte, estaríamos destruindo as condições que permitem o nível e a forma de manifestação criativa que se tornou marca da modernidade. Isso, pensa Weitz, seria tolice.

É importante frisar o seguinte ponto: fechar o conceito de arte inviabilizaria que a criatividade se manifestasse *da forma como de fato se manifestou na história recente da arte*. Isso é diferente de afirmar que o fechamento do conceito inviabilizaria toda e qualquer manifestação de criatividade. Suponha, por exemplo, que lá no início do

.....

.....

século XVIII tivéssemos estipulado que algo é arte se, e somente se, possui forma significativa. Ainda haveria espaço para a inovação, pois os artistas poderiam criar modos cada vez mais surpreendentes de obter forma significativa através da combinação de linhas, cores e formas. Nesse contexto, é provável que ainda pudessem surgir pintores como Kandinsky, Mondrian e Pollock. Mas isso sequer chegaria perto da quantidade e variedade de tendências, estilos e obras produzidas do século XIX para cá. O ponto central, uma vez mais, é que o fechamento do conceito inviabilizaria que a criatividade se manifestasse de modo tão notável como ocorreu em nossa história. Portanto, Weitz não está comprometido com a alegação absurda de que áreas constituídas por conceitos fechados ou atividades guiadas por regras bem estabelecidas não envolvem criatividade. Ele não precisa aceitar que a matemática e a lógica envolveriam grau zero de criatividade, e certamente não precisa aceitar que “não existiria algo como jogar futebol criativamente, pois isso implicaria violar as regras do futebol, o que passaria a ser outra coisa que não futebol” (Almeida, 2014, p. 8).

Isso se acomoda muito bem a dois pontos que avançamos anteriormente: (i) ser aberto não é uma peculiaridade do conceito de arte, mas um traço em comum com maior parte dos outros conceitos; (ii) a peculiaridade reside no fato de que artistas começaram a usar a criatividade em uma série de inovações, gerando sucessivos alargamentos no conceito. No que diz respeito à maior parte de nossos conceitos abertos, nenhum uso similar da criatividade ocorreu. Nesse contexto, fica claro que, ao falar de criatividade na arte, Weitz tem em mente um caso especial de manifestação criativa, algo que não se repete tão facilmente. É isso, pensa ele, que seria inviável com o fechamento do conceito.

.....

De acordo com nossa interpretação de Weitz, o padrão particular de transformações exibidas pela história da arte impõe descontinuidades e continuidades que podem ser bem explicadas pela convergência entre a abertura do conceito de arte e a explosão de criatividade dos artistas modernos. Isso fornece uma razão inicialmente plausível a favor da premissa (1) do argumento do conceito aberto – que afirma justamente que o conceito de arte é aberto. Dado que o argumento é válido e que as duas outras premissas são aparentemente verdadeiras, temos uma razão inicialmente plausível a favor de que é impossível definir arte. Mas Weitz foi além dessa tese negativa, e também se empenhou em construir uma explicação positiva da lógica do conceito de arte. Essa explicação se baseia na ideia wittgensteiniana de semelhanças de família, e pretende não apenas acomodar a abertura do conceito, mas explicar como falantes ordinários podem identificar e reconhecer obras de arte.

2. A Tese Positiva de Weitz: Semelhanças de família

Até o momento, a caracterização da ideia de conceito aberto foi em grande parte negativa. Os traços principais dos conceitos abertos são a ausência de condições individualmente necessárias e conjuntamente suficientes de aplicação, e a corrigibilidade de suas condições de aplicação. Embora essa caracterização seja o bastante para o argumento do conceito aberto e sua conclusão pessimista, ela não joga muita luz sobre o conceito de arte. O que dizer de nossa aparente habilidade de identificar e reconhecer obras de arte? Se não existe uma definição correta do conceito, então é óbvio que nossa identificação de obras de arte não pode se basear no conhecimento da natureza da arte. Mas então em que ela se baseia? Para responder a

.....

.....

essa pergunta, precisamos nos aprofundar um pouco mais na lógica do conceito, olhar mais atentamente para o modo como ele é empregado na linguagem natural. Esse é o próximo passo de Weitz, e consiste no aspecto positivo de sua perspectiva, que se apoia na ideia wittgensteiniana de semelhanças de família.

Antes de prosseguirmos, é importante ressaltar um ponto acerca do uso que Weitz faz da ideia de semelhanças de família. Do modo como vemos as coisas, ele pretende usar essa ideia como uma ferramenta para a filosofia, e não fazer uma exegese histórica fiel das *Investigações Filosóficas* de Wittgenstein. Repare que Weitz cita Wittgenstein seletivamente, não se engaja em disputas interpretativas, não tenta encaixar a ideia de semelhanças de família a um projeto mais geral das *Investigações* etc. Nesse contexto, a interessante questão colocada por Mautone (2020, p. 8), de “se Weitz merece de fato um título de verdadeiro wittgensteiniano”, adquire pouca importância – ainda que consideremos que o referido título seja desejável. Consequentemente, a eventual descoberta de que Weitz não é um verdadeiro wittgensteiniano não contaria, por si só, como uma objeção à sua proposta. Não queremos, com isso, tornar a perspectiva positiva de Weitz imune a críticas, mas apenas guiar a discussão para a direção correta. As questões realmente fundamentais são as seguintes: Como Weitz utiliza a noção de semelhanças de família para modelar o funcionamento do conceito de arte? Será o modelo proposto por Weitz plausível? No que segue, nosso foco será quase exclusivamente na primeira questão.

Conforme vimos, o modelo explicativo de Weitz é derivado de Wittgenstein. Nas *Investigações Filosóficas*, o último ilustra a noção de semelhanças de família por meio dos conceitos de jogo e número, com foco no primeiro. Alegadamente, o conceito de jogo não pode ser definido em termos de condições necessárias e suficientes, não há uma propriedade relevante que todos e somente todos os jogos

.....

.....

partilhem. Nem todo jogo envolve cartas, nem todo jogo envolve um vencedor, nem todo jogo envolve competição entre jogadores etc. O conceito de jogo seria aberto no sentido de Weitz, de modo que a *cola* que une suas diferentes instâncias não é uma natureza comum a todas elas. Ao invés disso, a *cola* consiste em uma rede de semelhanças que se sobrepõem e entrecruzam. Cada instância de jogo é semelhante a algumas outras em certos aspectos, mas não a todas as outras; assim como cada membro de uma família é semelhante a outros em um ou mais aspectos (cor do cabelo, altura, etc.), mas não a todos.

Considere, por exemplo, os processos que chamamos de “jogos”. Quero dizer, jogos de tabuleiro, de carta, com bola, de combate, e assim por diante. O que todos eles têm em comum? – Não diga: “*Tem que* haver para eles algo em comum, senão eles não se chamariam ‘jogos’” – mas *veja* se todas as coisas são comuns para eles. – Pois se você os examina, não vai ver, na realidade, algo que *todos* têm em comum, mas semelhanças, parentescos, e, na realidade, toda uma série dessas coisas. Como foi dito: não pense, veja! (*Investigações Filosóficas*, § 66)

Eu não poderia caracterizar melhor essas semelhanças do que pela expressão “semelhanças de família”; pois assim se sobrepõem e se cruzam as distintas semelhanças que têm lugar entre os membros de uma família: altura, traços faciais, cor dos olhos, andar, temperamento etc., etc. – E eu direi: os ‘jogos’ conformam uma família. (*Investigações Filosóficas*, § 67)

Nesse tipo de descrição, nada impede que duas instâncias de jogo sejam muito distintas uma da outra. O que importa, contudo, é que cada uma esteja relacionada

.....

.....

com outras por meio de similaridades, ou semelhanças de família. Embora o futebol, por exemplo, seja muito diferente do jogo da paciência, é similar em vários aspectos ao basquete, ao futebol americano, ao vôlei etc. Os últimos são jogos coletivos, jogados com bolas, envolvem vencedores e derrotados etc. O jogo da paciência, por sua vez, é bastante similar ao sudoku: ambos podem ser praticados individualmente, envolvem a reorganização progressiva de elementos segundo regras fixas e possuem critérios internos e estruturais de sucesso. Em resumo, o futebol e a paciência não são agrupados em virtude de possuírem uma natureza comum a todos os jogos, mas porque participam de uma intrincada rede de semelhanças cruzadas e sobrepostas que justifica sua classificação como jogos.

Esse modelo também nos permite explicar como falantes comuns são capazes de reconhecer que algo é um jogo. A identificação de algo como um jogo só requer a capacidade de notar semelhanças entre a atividade investigada e outras atividades que já classificamos como jogos. Não se trata, evidentemente, de encontrar um traço em comum com todas as outras instâncias de jogos, mas de encontrar similaridades entre a instância julgada e algumas outras. Por exemplo, um falante que não conhece o futebol será capaz de identificar que se trata de um jogo, se reconhecer as muitas similaridades entre essa atividade e o basquete, o vôlei etc.

O que Wittgenstein ilustrou por meio dos jogos, pensa Weitz, se aplica igualmente ao caso da arte: “O problema da natureza da arte é como o da natureza dos jogos, pelo menos nos seguintes aspectos: se olharmos realmente para aquilo a que chamamos <<arte>>, também não encontraremos propriedades comuns, mas apenas nexos de similaridades.” (Weitz, 1956, p. 69). Não existe uma definição real correta de arte. Mas isso não significa que os objetos classificados como arte não estejam agrupados por uma espécie de *cola*. Assim como no caso dos jogos, a *cola* aqui

.....

consiste na rede de similaridades cruzadas e sobrepostas, as semelhanças de família. Cada obra de arte é similar a outras obras, mas nenhuma precisa ser similar a todas as outras. Dois trabalhos artísticos podem ser muito distintos um do outro, e ainda contarem como arte devido às semelhanças que possuem com outras obras. De forma relacionada, podemos identificar se algo é arte rastreando as semelhanças que possuem com paradigmas de arte, ou com outros itens classificados como arte. Essa é uma explicação interessante de nossa habilidade de identificar obras de arte. Como bem nota Carroll (1999, p. 214), ela possui a vantagem de não pressupor que nossa habilidade de identificação requer o conhecimento da natureza da arte.

O ponto pode ser ilustrado por uma história interessante. Em meados do século XIX a pintura impressionista ainda era vista por muitos como uma inovação excêntrica, imerecedora do título de arte genuína. O empresário Durand-Ruel foi uma exceção. Ele rapidamente percebeu o valor artístico dessas pinturas, e decidiu investir pesado nelas. Mas havia um problema de ordem prática: Como criar uma demanda para as pinturas impressionistas em um contexto de significativa resistência ao estilo? Para que o investimento valesse a pena, era necessário resolver esse problema. “Seu plano”, afirma Will Gompertz (2012, cap. 3), “era acrescentar pouco a pouco as novas obras a suas exposições regulares de paisagens da escola de Barbizon, para as quais tinha uma base de clientes estabelecida”. Com isso, ele pretendia que as pinturas impressionistas expostas fossem “por associação, validadas e compreendidas como sendo a continuação lógica da muito admirada obra de Corot, Millet e Daubigny” (2012, cap. 3). Por outras palavras, Durand-Ruel esperava que as pessoas aceitassem o caráter artístico de certas pinturas impressionistas por reconhecerem suas semelhanças com outras pinturas, que elas já classificavam como arte. Gompertz

.....

.....

classifica a estratégia de Durand-Ruel como uma *jogada esperta*, e Weitz poderia acrescentar que ela está em inteira conformidade com a lógica do conceito de arte.

Até agora, vimos que a ideia de semelhanças de família nos permite acomodar o traço negativo fundamental dos conceitos abertos – que eles não possuem condições precisas de aplicação – de modo a explicar como falantes comuns podem identificar se algo cai ou não cai sob esse conceito. Entretanto, há um ponto adicional a ser explicado: o suposto fato de que a extensão de um conceito aberto pode (embora não precise) mudar significativamente ao longo do tempo. Esse ponto não é um mero detalhe, dado que, como vimos na seção anterior, Weitz pensa que a extensão do conceito de arte de fato se modificou ao longo dos últimos séculos. Até onde sabemos, Timothy Williamson (1994, pp. 85-86) fornece a melhor explicação de como a ideia de semelhanças de família acomoda, e de fato até implica, a tese de que a extensão de um mesmo conceito pode mudar ao longo do tempo. Suponha que os objetos x_1, \dots, x_n sejam classificadas como arte em t_1 , e que, apesar de serem muito similares a x_1, \dots, x_n , os objetos y_1, \dots, y_n não são classificadas como arte em t_1 . Embora os últimos ainda não sejam considerados obras de arte, sua semelhança com os primeiros gera um contexto favorável à sua inclusão. Ademais, suponha que z se assemelhe significativamente a y_1, \dots, y_n mas não a x_1, \dots, x_n . (Repare que isso é perfeitamente possível, dado a intransitividade da relação de semelhança: do fato de que a se assemelha a b e b se assemelha a c , não se segue que a se assemelha a c). Nesse caso, o contexto ainda não é favorável à inclusão de z na extensão do conceito de arte. Por fim, suponha que, em um momento t_2 , y_1, \dots, y_n de fato passem a ser classificadas como arte. Isso fará com que z passe a ser significativamente semelhante a objetos que agora classificamos como arte: y_1, \dots, y_n . Como resultado, em t_2 o contexto passa a ser favorável à inclusão de z na extensão do conceito de arte, o que significa um contexto favorável à inclusão

.....

de um objeto que é muito distinto daqueles estavam na extensão do conceito em t_1 . A opção pela inclusão de z em um momento t_3 faria com que a extensão do conceito de arte fosse significativamente distinta do que era em t_1 , e poderíamos então dizer que ela mudou significativamente ao longo do tempo.

É importante observar que, em nossa exposição, a plausibilidade da tese negativa de Weitz não depende da plausibilidade de sua tese positiva. Lembre-se de que o argumento do conceito aberto foi apresentado e defendido sem sequer mencionar a ideia de semelhanças de família. A premissa mais controversa do argumento é (1), que afirma justamente que o conceito de arte é aberto. A razão para (1) se apoiou em um traço especial do conceito de arte, relacionado ao papel muito particular que a criatividade desempenhou no mundo da arte. Nada em nossa exposição do argumento de Weitz a favor da impossibilidade de definir arte pressupôs que o modelo das semelhanças de família se aplica a esse conceito. O modelo aparece como um elemento positivo adicional na perspectiva de Weitz, um modo de ir mais a fundo na lógica do conceito e explicar como falantes ordinários podem identificar obras de arte. Que esse modelo positivo adicional implique a tese de que arte é um conceito aberto é algo desejável – embora pouco surpreendente, dado que o ponto é justamente modelar a abertura conceitual (da arte).

Na medida em que o modelo das semelhanças de família implica a abertura do conceito de arte, pode ser tentador seguir a direção inversa da que propusemos. Nós primeiro estabeleceríamos que arte é um conceito de semelhanças de família, e então inferiríamos que é um conceito aberto. Isso faria com que a plausibilidade do argumento do conceito aberto – e conseqüentemente a plausibilidade da tese negativa de que é impossível definir arte – dependesse da plausibilidade do modelo das semelhanças de família. Essa estratégia alternativa soará plausível para todos aqueles

.....

.....

que já aceitam a perspectiva das semelhanças de família. Mas será controversa para o resto. Uma vez que o modelo das semelhanças de família atualmente disputa espaço com muitas outras formas de modelar a abertura conceitual, essa estratégia acarretaria num comprometimento teórico desnecessário ao argumento do conceito aberto. Dizemos “desnecessário” porque, como vimos, há uma interpretação alternativa capaz de estruturar os pontos de Weitz sem o referido comprometimento.

Lembramos que nosso interesse primordial no presente artigo é no argumento do conceito aberto. Em nossa interpretação, esse argumento não pressupõe a ideia de semelhanças de família, e portanto pode ser discutido de modo independente da última. Por essa razão, vamos deixar de lado a discussão sobre a plausibilidade da tese positiva de Weitz. Uma crítica elaborada da aplicação do modelo das semelhanças de família ao caso da arte, que também considera a estratégia de usar esse modelo como parte de um argumento a favor da impossibilidade de definir arte, pode ser encontrada em Mandelbaum (1965). Rosi Leny Morokawa (2016) discute a perspectiva de Weitz de modo muito abrangente, considerando as teses positiva e negativa, e modos alternativos de abordar o problema da natureza da arte. Entretanto, como ela própria reconhece, suas objeções são majoritariamente centradas no modelo das semelhanças de família.⁵ Por fim, Mautone (2020) faz uma crítica similar à de Mandelbaum, com a diferença de que acredita que o problema não reside na noção de semelhanças de família em si mesma, mas no modo supostamente equivocado em que Weitz interpreta essa noção. Se estamos certos, então mesmo que

⁵Dentre as objeções consideradas por Morokawa, está a crítica feita por Carroll de que o argumento do conceito aberto seria uma instância de falácia do equívoco (2016, p. 99). A objeção de Carroll destoa das outras consideradas por Morokawa, na medida em que não pressupõe que a tese negativa de Weitz depende do modelo das semelhanças de família. Na próxima seção, faremos uma discussão detalhada dessa crítica particular de Carroll.

.....

.....

essas objeções sejam bem-sucedidas, elas não afetam o argumento do conceito aberto. Algo diferente ocorre com a objeção que consideramos na próxima seção.

3. Carroll e a Falácia do Equívoco

Carroll toma o cuidado de colocar o argumento do conceito aberto na forma canônica (o próprio Weitz não fez isso). Na interpretação de Carroll, contudo, o argumento de Weitz tem uma forma diferente daquela que propusemos na primeira seção do presente artigo. Trata-se de uma redução ao absurdo que pode ser explicitada como segue:

(1) A arte pode ser expansiva.

(2) Se a arte pode ser expansiva, a arte está aberta à permanente possibilidade de mudança radical, expansão e inovação.

(3) Se algo é *arte*, então está aberto à permanente possibilidade de mudança radical, expansão e inovação.

(4) Se algo está aberto à permanente possibilidade de mudança radical, expansão e inovação, então não pode ser definido.

(5) Suponha que a arte pode ser definida.

(6) Se a arte pode ser definida, a arte não está aberta à permanente possibilidade de mudança radical, expansão e inovação.

(7) A *arte* está aberta à permanente possibilidade de mudança radical, expansão e inovação; e a arte não está aberta à permanente possibilidade de mudança radical, expansão e inovação.

.....

.....

(8) Conclusão: a arte não pode ser definida (a premissa (5) é falsa).⁶

Um aspecto interessante da formulação acima é que ela não faz menção à ideia de semelhanças de família. Aliás, foi a interpretação de Carroll que chamou a nossa atenção para o ponto, mencionado na seção anterior, de que o argumento de Weitz a favor de sua tese negativa não pressupõe sua tese positiva de que arte é um conceito de semelhanças de família. Nesse contexto, é evidente que a objeção central de Carroll ao argumento do conceito aberto será independente das críticas que ele formula ao modelo das semelhanças de família.

Como vimos, o objetivo do argumento do conceito aberto é mostrar que é impossível definir o conceito de arte. Estamos falando de um conceito utilizado para classificar certos objetos como obras de arte, e cuja extensão contém itens que podem ser corretamente classificados desse modo. O conceito de arte se aplica a obras como *O Grupo de Laocoonte*, *Impressão Sol Nascente*, *Anna Kariênina* e talvez a *Fonte*. A pertinência e a validade do argumento acima depende de a expressão “arte” ser utilizada nesse sentido, e de ser utilizada somente nesse sentido ao longo de suas premissas. O problema, pensa Carroll, é que isso não ocorre. Observe que “arte” aparece duas vezes em itálico: uma na premissa (3) e outra em (7). Isso não é acidental. Introduzimos o itálico precisamente para ressaltar as ocorrências da expressão que, de acordo com Carroll, desviam de seu sentido padrão, e exprimem um conceito alternativo.

⁶Embora nossa exposição pretenda ser fiel à formulação que o próprio Carroll faz do argumento do conceito aberto, introduzimos algumas modificações para efeito de precisão. Tornamos explícito que as premissas (2) e (6) são condicionais, e optamos por uma formulação mais rigorosa da premissa (7). Na formulação de Carroll, (7) aparece apenas como “Arte não é arte”. Essa formulação é mais fluente, porém menos rigorosa, na medida em que a contradição que realmente se segue dos passos anteriores não é que arte não é arte, e sim aquela que introduzimos no argumento.

.....

.....

O conceito de arte envolvido em (3), por exemplo, não pode ser aquele que usamos para classificar certas obras como artísticas. Afinal, faria pouco sentido dizer que se algo é uma obra arte, então deve estar aberto à permanente possibilidade de mudança radical, expansão e inovação. Via de regra, obras particulares não são o tipo de coisa que podemos apropriadamente classificar como estando ou não estando abertas a mudanças radicais. A pintura *Impressão Sol Nascente*, por exemplo, é uma obra já finalizada, e não algo aberto à inovação. Não à toa, a preservação de pinturas desse tipo em museus envolve o emprego de uma série de procedimentos cuidadosos, que incluem o controle da umidade, da temperatura e da iluminação, além de normas para um manuseio criterioso (Gallagher, 2019, p. 71). O objetivo é justamente que a obra sofra a menor alteração possível ao longo do tempo. Em resumo, é implausível que “arte” ocorra em seu sentido usual na terceira premissa. Em qual sentido, então, a expressão é empregada ali? De acordo com Carroll, (3) envolve o emprego de “arte” para fazer referência à prática artística. É a prática dos artistas, pensa ele, que pode ser classificada como aberta a mudanças radicais.

Falar em possibilidade permanente de expansão só faz sentido com respeito à prática artística; soa virtualmente sem sentido dizer, de obras já concluídas, que elas precisam estar literalmente abertas à possibilidade permanente de mudança e inovação; poucas obras seriam alguma vez concluídas, se assim fosse. É simplesmente um erro categorial sustentar que obras concluídas devem estar abertas à mudança radical (salvo talvez no caso especial das obras ambientais-processuais). (Carroll, 1999, p. 219. Tradução minha)⁷

⁷“Talk of the permanent possibility of expansion only makes sense with reference to the practice of art; it sounds virtually nonsensical to say of completed artworks that they need to be literally open to the permanent possibility of change and innovation; few artworks would ever be completed, if that were the case. It is simply a category error to maintain that completed artworks must be open to radical change (save perhaps in the special case of environmental-process artworks).”

.....

.....

Para simplificar, daqui por diante usaremos as expressões “arte^O” e “arte^P” para indicar respectivamente o conceito de arte aplicado a obras de arte (sentido usual da expressão) e o conceito de arte aplicado à prática artística (sentido alternativo). De acordo com Carroll, a premissa (3) seria a seguinte: Se algo é arte^P, então deve estar aberto à permanente possibilidade de mudança radical, expansão e inovação.

Agora, repare que a discussão acerca da possibilidade de uma definição de arte diz respeito à arte^O, e não a arte^P. Afinal, o que desejamos saber é se é possível uma definição de arte que inclua todas e apenas todas as *obras de arte*. Isso significa que a suposição feita por (5) é que arte^O pode ser definida. O objetivo do argumento é negar essa premissa, com base no fato de que ela implica numa contradição, supostamente apontada por (7). Ora, colocamos uma das ocorrências de “arte” em itálico também ali, justamente para ressaltar que o conceito envolvido é arte^P. Por outras palavras, (7) de fato diz o seguinte: A arte^P está aberta à permanente possibilidade de mudança radical, expansão e inovação; e a arte^O não está aberta à permanente possibilidade de mudança radical, expansão e inovação. Uma vez que isso não é realmente uma contradição, a pretendida redução ao absurdo falha.

Mas na premissa (5), quando supomos que *arte* pode ser definida, estamos falando de obras de arte; afinal, o debate é sobre se o conceito de *obra de arte* pode ser definido essencialmente — é isso que o neo-wittgensteiniano acusa seus predecessores de terem feito. Mas, se aplicarmos esses esclarecimentos ao longo de todo o argumento, então torna-se óbvio que não há uma contradição formal real no passo (7). Pois não há inconsistência em dizer que uma obra de arte não é a prática da arte — nem que o conceito de arte não é o conceito da prática da arte. (Carroll, 1999, p. 219. Tradução minha).⁸

⁸ “But in premise #5, when we suppose that art can be defined, we are talking about artworks; after all, the debate is about whether the concept work of art can be essentially defined—that’s what the

.....

.....

Em resumo, Carroll acredita que “arte” é usado em diferentes sentidos ao longo do argumento do conceito aberto, de modo que o argumento envolve dois conceitos diferentes: arte^O e arte^P. O passo chave da pretendida redução ao absurdo não envolve realmente uma contradição, mas apenas a afirmação de que arte^P é aberta a mudanças radicais enquanto arte^O não. Isso significa que a conclusão, que afirma que é impossível definir arte^O, não se segue realmente das premissas. O argumento é um caso típico de falácia do equívoco, e portanto inválido.

O próprio Carroll (1999, p. 219) indica um caminho para evitar a falácia do equívoco. A chave para a saída se encontraria na premissa (7): A arte^P está aberta à permanente possibilidade de mudança radical, expansão e inovação; e a arte^O não está aberta à permanente possibilidade de mudança radical, expansão e inovação. Weitz poderia tentar sustentar que, mesmo admitindo a distinção entre arte^P e arte^O, as conjuntas de (7) não podem ser simultaneamente aceitas. Isso porque há uma conexão conceitual entre arte^P e arte^O que faz com que a abertura do primeiro conceito não seja compatível com a não abertura do segundo. Se essa incompatibilidade pudesse ser estabelecida, a suposição (5) poderia ser rejeitada e a conclusão do passo (8) preservada sem incorrer em equívoco. Carroll, contudo, considera essa estratégia malsucedida, pois não vê razão para negar que algo possa ser aberto em um sentido (arte^P) e fechado em outro (arte^O). Seja como for, esse modo de evitar a falácia só faz sentido sob o pressuposto de que o argumento envolve dois

Neo-Wittgensteinian accuses his predecessors of doing. But if we apply these clarifications throughout the argument, then it is obvious that there is no real formal contradiction in step #7. For there is no inconsistency in saying that an artwork is not the practice of art—nor that the concept of art is not the concept of the practice of art.”

.....

.....

conceitos distintos de arte. Como nossa resposta rejeitará esse pressuposto, não precisamos aprofundar essa via aqui.

Acreditamos que a objeção de Carroll a Weitz não é realmente convincente, por duas razões. Primeiro, não está claro qual a motivação para a inclusão da premissa (3) – que é justamente onde o problema começa a ocorrer. As premissas (1) e (2) atribuem uma propriedade à arte. A premissa (3) muda o nível do discurso, atribuindo a mesma propriedade a cada obra de arte. Ou seja, passa-se da afirmação de que a arte é expansiva etc. (premissas (1) e (2)) para a conclusão de que cada obra de arte deve ser expansiva etc. (premissa (3)). Isso comprometeria Weitz com a tese absurda de que cada obra de arte deve ser aberta a mudanças radicais, e nunca está realmente acabada. Para evitar esse absurdo, Carroll então sustenta que Weitz tem em mente o conceito de arte^P, e não de arte^O. Mas esse movimento para salvar Weitz de um absurdo tem um alto preço: transforma seu argumento em uma falácia. Nos parece que Carroll está salvando Weitz de um problema que o próprio Carroll criou. Toda a dificuldade poderia ser evitada se ele simplesmente retirasse a premissa (3) – e também (4), que envolve a mesma mudança de nível. O resultado dessas omissões seria o seguinte.

(1) A arte pode ser expansiva.

(2) Se a arte pode ser expansiva, a arte deve estar aberta à permanente possibilidade de mudança radical, expansão e inovação.

(5) Suponha que a arte pode ser definida.

(6) Se a arte pode ser definida, a arte não está aberta à permanente possibilidade de mudança radical, expansão e inovação.

.....

.....

(7) A arte está aberta à permanente possibilidade de mudança radical, expansão e inovação; e a arte não está aberta à permanente possibilidade de mudança radical, expansão e inovação.

(8) Conclusão: a arte não pode ser definida (a premissa (5) é falsa).

Apesar de o resultado ainda ser uma redução ao absurdo, o argumento não envolve mais qualquer mudança duvidosa de nível, e não incorre na falácia do equívoco. Além disso, a versão reformulada não inclui alguma premissa que seja mais controversa do que as premissas da versão originalmente apresentada por Carroll, pois não adiciona premissas novas ao argumento. É verdade que nossa reformulação *amputa* a versão original, na medida em que duas premissas são retiradas. Mas qual seria o prejuízo interpretativo gerado por essa amputação? Até onde vemos, nenhum! Nenhum aspecto relevante da proposta de Weitz seria deixado de fora pela exclusão de (3) e (4). Na verdade, acreditamos que ocorre justamente o oposto: a exclusão dessas premissas representa um ganho interpretativo. O foco central de Weitz é o *conceito* de arte. Sua tese negativa é que esse conceito não pode ser definido, em parte porque é aberto. A propriedade de ser ou não aberto se aplica a conceitos, e não a suas instâncias. Isso significa que a mudança de nível feita por (3) e (4) simplesmente não condiz com a proposta de Weitz. A retirada dessas premissas nos fornece uma interpretação mais fiel ao texto dele. Em resumo, um corte simples na formulação proposta por Carroll do argumento do conceito aberto evita a falácia do equívoco, ao mesmo tempo em que representa um ganho interpretativo. O argumento do conceito aberto não é uma instância de falácia do equívoco.

Isso nos leva à nossa segunda objeção. Na primeira seção do presente artigo, propusemos a seguinte formulação do argumento do conceito aberto.

.....

.....

- (1) O conceito de arte é aberto.
- (2) Toda definição real de arte implica que arte é um conceito fechado.
- (3) Se o conceito de arte é aberto e toda definição real implica que o conceito é fechado, então toda definição real de arte está errada.
- (4) Logo, toda definição real de arte está errada.

Essa formulação é mais caridosa do que a de Carroll porque não atribui a Weitz qualquer falácia. O argumento, tal como o reconstruímos, não depende de ambiguidade entre arte^P e arte^O, já que a expressão “arte” é empregada exclusivamente para se referir ao conceito que se aplica às obras de arte. Se, além de mais caridosa, essa interpretação for também mais fiel à estratégia argumentativa de Weitz, então deve ser preferida. No que segue, sustentamos que esse é precisamente o caso.

Em primeiro lugar, nossa formulação preserva o fato de que o ponto central de Weitz diz respeito ao conceito de arte, e não às suas instâncias. Ela evita qualquer deslocamento problemático do nível discursivo e mantém o foco onde o próprio Weitz o coloca: na natureza aberta do conceito. Em segundo lugar, embora seja mais simples – envolvendo menos premissas e apenas a aplicação direta de *Modus Ponens* – essa reconstrução representa com maior precisão o movimento argumentativo do texto. Weitz afirma reiteradamente que o projeto de definir arte é “logicamente absurdo” (1956, p. 63), “logicamente impossível” (1956, p. 63), “logicamente vão” (1956, p. 67) e “logicamente condenado ao fracasso” (1956, p. 77). Talvez essa seja a motivação de Carroll para interpretar seu argumento como uma redução ao absurdo. Entretanto, em nenhuma dessas passagens Weitz procura demonstrar que uma

.....

.....

contradição formal decorre da suposição de que arte é definível. Como ele próprio esclarece, ao falar da “lógica do conceito”, refere-se ao modo como o conceito opera na linguagem natural.⁹ De modo relacionado, o caráter *lógico* do problema com as tentativas de definir arte não consiste na derivação de uma contradição, mas na inadequação conceitual de tratar como fechado um conceito cujo uso real (sua *lógica!*) revela e exige abertura. Isso é tornado explícito nas seguintes passagens.

A arte, como a lógica do conceito evidencia, não tem um conjunto de propriedades necessárias e suficientes; é *por isso* que uma teoria da arte é logicamente impossível, e não apenas factualmente difícil de constituir. (Weitz, 1956, p. 63, itálico nosso).

[A]teoria estética é uma tentativa logicamente vã de definir o que não pode ser definido, de indicar as propriedades necessárias e suficientes daquilo que não tem propriedades necessárias e suficientes, de supor que o conceito de arte é fechado, quando o seu uso real revela e exige a sua abertura. (Weitz, 1956, p. 67).

O que essas passagens evidenciam é que o núcleo do argumento não é que a hipótese de definibilidade conduza a uma contradição, mas que ela pressupõe um fechamento incompatível com a lógica efetiva do conceito (seu uso real). Nossa reconstrução preserva exatamente esse ponto: a impossibilidade da definição resulta da natureza aberta do conceito, e não da derivação de uma inconsistência formal. Por isso, ainda que o argumento possa ser formalizado (reconstruído) como uma redução ao absurdo, essa não é a forma que melhor representa o foco e a estratégia do texto de Weitz.

⁹Aliás, esse não era um uso incomum de “lógica” na época. Veja, por exemplo, o seguinte trecho de Kennick, publicado apenas dois anos mais tarde: “A palavra “arte”, ao contrário da palavra “hélio”, tem uma variedade complicada de usos, aquilo que hoje em dia se chama uma lógica complexa” (1958, p. 320).

.....

Se estamos certos, a objeção de Carroll ao argumento do conceito aberto envolve uma interpretação equivocada de Weitz. O centro da objeção é que o argumento de Weitz seria uma instância de falácia do equívoco. Nossa primeira resposta foi que a falácia poderia ser facilmente evitada pela exclusão das premissas (3) e (4). Defendemos que excluir tais premissas manteria a validade do argumento e não causaria prejuízos interpretativos. Ao contrário, uma vez que essas premissas atribuem a Weitz uma mudança de nível discursivo que ele próprio não fez, excluí-las geraria um ganho interpretativo. Nossa segunda objeção foi que existe pelo menos uma interpretação do argumento do conceito aberto que é mais caridosa e mais fiel ao texto de Weitz: nomeadamente, a interpretação que propusemos na primeira seção do presente artigo. Nossa interpretação evita a atribuição de uma falácia a Weitz, evita deslocamentos problemáticos de níveis e acomoda melhor o movimento argumentativo do texto de Weitz. Isso posto, ela deve ser preferível à de Carroll. Uma vez mais, isso significa que não há boas razões para acreditarmos que o argumento do conceito aberto seja uma falácia.

Considerações Finais

Ao longo do presente artigo, reconstruímos a estratégia argumentativa de Morris Weitz em seu “O papel da Teoria na Estética”. Nosso foco foi a parte negativa de sua proposta, que consiste na tese de que é impossível definir o conceito de arte. O principal argumento de Weitz a favor dessa tese é o argumento do conceito aberto, cuja premissa mais controversa é justamente aquela que afirma que o conceito de arte é aberto. Vimos que Weitz conecta a defesa dessa premissa com uma discussão acerca dos efeitos resultantes do modo em que a criatividade artística se manifestou ao

.....

Salles, S. & , Rodrighero, N. *Weitz e o Argumento do Conceito Aberto: Uma resposta à acusação de falácia de Carroll.*

.....

longo dos últimos séculos. A explosão de criatividade ocorrida na modernidade resulta numa série de transformações no mundo da arte, que por sua vez resultam em diferenças significativas entre o modo como o conceito era empregado no século XVIII e o modo como ele é empregado atualmente. Um modo de explicar essa última diferença seria postular uma forte ruptura conceitual: ou nossos antepassados eram usuários largamente incompetentes de nosso conceito de arte ou usavam um conceito numericamente distinto do nosso. Todavia, a hipótese da ruptura conceitual tem dificuldades em acomodar o fato de que as sucessivas transformações no mundo da arte também exibem continuidades: são conservativas, cumulativas e institucionalizadas. Weitz conseguiria acomodar a continuidade na diferença com a seguinte hipótese alternativa: trata-se de um mesmo conceito de arte que se modificou ao longo do tempo. Essa hipótese requer a abertura do conceito. Em resumo, devemos assumir a abertura do conceito de arte porque essa suposição – em conjunção com a peculiar explosão de criatividade – explica as transformações radicais ocorridas no mundo da arte. Somente a união entre abertura e criatividade pode explicar mudanças tão robustas no mundo da arte.

Essa interpretação tem, pelo menos, duas consequências importantes. Primeiro, faz com que o ponto de Weitz acerca da criatividade na arte seja mais complexo e interessante do que a mera afirmação de que atividades envolvendo conceitos fechados envolvem grau zero de criatividade. Nada em nossa exposição de Weitz o compromete com a tese absurda de que a matemática e a lógica não envolvem criatividade. Segundo, faz com que a tese negativa de Weitz seja independente de sua tese positiva, que consiste na afirmação de que arte é um conceito de semelhanças de família. Vemos isso como uma vantagem. Existem muitas formas alternativas de modelar a abertura conceitual, e ainda estamos longe de uma decisão sobre se o

.....

.....

modelo das semelhanças de família é a melhor delas. Nesse contexto, é desejável que a plausibilidade do argumento do conceito aberto não dependa de uma decisão acerca de como modelar a abertura conceitual.

Defendemos que a influente objeção de Carroll de que o argumento do conceito aberto é uma instância de falácia do equívoco não se sustenta. Vimos que a objeção depende de uma interpretação equivocada de Weitz. Por um lado, Carroll introduz duas premissas questionáveis no argumento de Weitz. Essas premissas envolvem uma mudança de nível discursivo que o próprio Weitz não empreendeu – passando de uma discussão acerca do conceito de arte para uma discussão acerca de obras ou práticas particulares. Argumentamos que a falácia pode ser evitada pela simples exclusão dessas premissas. O resultado da exclusão seria um argumento válido e mais fiel à proposta de Weitz. Por outro lado, defendemos que a nossa interpretação do argumento do conceito aberto é superior à de Carroll porque (i) é mais caridosa, (ii) evita mudanças problemáticas de nível discursivo, e (iii) embora seja mais simples, representa de modo mais fiel o movimento argumentativo do texto de Weitz. Acerca desse último ponto, insistimos que Weitz organiza sua discussão de modo que o centro do debate é a abertura do conceito de arte. A suposta impossibilidade de definir arte decorre da abertura do conceito, e não de alguma contradição derivada da suposição de que a arte é definível. A leitura de Carroll desloca o centro do argumento de Weitz da abertura conceitual para a geração de uma contradição. Mesmo que seja possível reconstruir o argumento de Weitz como uma redução, esse caminho não é o mais plausível. Em resumo, se nossa leitura estiver correta, então a crítica de Carroll atinge uma construção específica, mas não o núcleo do argumento de Weitz. Portanto, a influência da acusação de falácia talvez deva ser revista.

Por fim, é importante manter em mente que nossa proposta tem um alcance limitado. Nosso intuito principal foi reconstruir a argumentação de Weitz de modo inicialmente plausível, e mostrar como a objeção de Carroll pode ser evitada. Isso não significa que a perspectiva de Weitz seja a correta. Isso vale mesmo que nos atenhamos à sua tese negativa, que ocupou o centro de nosso debate. Não mostramos – e nem pretendemos mostrar – que é impossível definir o conceito de arte. Uma discussão completa do argumento do conceito aberto envolveria ir muito além do caminho que percorremos aqui. Apesar disso, ao fornecer uma leitura inicialmente plausível do argumento e mostrar como ela escapa de algumas objeções comuns – incluindo a influente objeção de Carroll – esperamos contribuir com um novo fôlego para a discussão. Mesmo que seja um breve suspiro.

Referências

ALMEIDA, A. (2014). Definição de arte. In: BRANQUINHO, J.; SANTOS, R. (org.). *Compêndio em linha de problemas de filosofia analítica*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2014. Disponível em: https://compendioemlinha.lettras.ulisboa.pt/wp-content/uploads/2015/04/Definicao_Arte_Almeida_DOI.pdf.

BELL, C. (1914). *Arte*. São Paulo: Texto & Grafia, 2009. Tradução R. C. Mendes.

CARROLL, N. (1999). *Philosophy of art: A contemporary introduction*. London; New York: Routledge.

COLLINGWOOD, R. G. (1938). *The principles of art*. London: Oxford University Press.

FERREIRA, D. P. (2015). Weitz, Danto e a definição de arte. *PERI – Revista de Filosofia*, Florianópolis, v. 7, n. 2, p. 70–82. Disponível em: <https://ojs.sites.ufsc.br/index.php/peri/article/view/1001>

.....

.....

FRY, R. (1909). Um ensaio de estética. In: MOURA, V. (coord.). *Arte em teoria: Uma antologia de estética*. Ribeirão: Edições Húmus, 2009. p. 59–74. Tradução de Vítor Moura. Revisão da tradução de Helena Ruão Lima.

GALLAGHER, M. (2019). Paintings and frames. In: SHELLEY, M. (org.). *The care and handling of art objects: practices in The Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2019. p. 71–77.

GOMBRICH, E. H. (1950/1995). *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora, 1999.

GOMPERTZ, W. (2012). *Isso é arte? 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. Tradução de Maria Luiza Xavier de Almeida Borges.

KENNICK, W. E. (1958). *Does traditional aesthetics rest on a mistake?* *Mind*, vol. 67, no. 267, p. 317–334.

MANDELBAUM, M. (1965). Family resemblances and generalization concerning the arts. *American philosophical quarterly*, [S.l.], v. 2, n. 3, p. 219–228.

MAUTONE, G. (2020). *O trabalho sobre si mesmo: Reflexões sobre o legado de Wittgenstein para a filosofia da arte e a educação artística*. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 45, n. 3, e106079, 2020.

MERLUSSI, P. (2010). Uma reformulação da pergunta “É possível definir o conceito de arte?” *Crítica*. Disponível em: <https://criticanarede.com/definirarte.html>

MOROKAWA, R. L. (2018). Definir ou não definir arte: Objeções à tese da impossibilidade da definição de arte e perspectivas teóricas após Morris Weitz. *ARS: Revista de Artes Visuais, São Paulo*, v. 16, n. 34, p. 93–111. Disponível em: https://revistas.usp.br/ars/pt_BR/article/view/131879

RAMME, N. (2011). A teoria institucional e a definição da arte. *Revista Poiésis*, [S.l.], v. 17, p. 91–106.

WEITZ, M. (1956). O papel da teoria na estética. Tradução de Vítor Silva. In: D’OREY, Carmo (org.). *O que é a arte? A perspectiva analítica*. Lisboa: Dinalivro, 2007. p. 27–35.

.....

Publicação original: The role of theory in aesthetics. *The journal of aesthetics and art criticism*, v. 15, n. 1, p. 27–35, 1956.

WILLIAMSON, T. (1994). *Vagueness*. London: Routledge, 1994.

WITTGENSTEIN, L. (1953). *Investigações filosóficas*. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1999.